



DOCUMENTARE LA FABBRICA-OPERA D'ARTE: BLACKOUT E L'ARCHIVIO (POST) INDUSTRIALE

Nel 1980, quando le prospettive post-industriali divennero tangibili, il poeta e artista Nanni Balestrini pubblica Blackout¹. Il poema si articola intorno a quattro voci del dizionario, ognuna delle quali descrive la nozione di "blackout" in termini di perdita di memoria, interruzione di corrente, conclusione, forme di censura o di occultamento. Le opere, le immagini e i documenti raccolti da Balestrini raccontano il senso di una fine, la malinconia che segue i disordini e la necessità di registrare le volubili contro-cronache delle voci minori e delle microstorie cresciute a margine degli eventi più visibili. Testi e immagini si giustappongono per ripercorrere storie di disobbedienza e rivolta: la chiave del poema è un fotomontaggio visivo e testuale di materiali d'archivio, fotografie e voci che vengono associati secondo un fine principio combinatorio.

Federica Martini

Leggere la storia di Olivetti per individuare le sue collaborazioni deliberate o indirette con le pratiche artistiche contemporanee implica un processo d'archiviazione vicina al principio poetico di Blackout. I documenti si organizzano in un quilt di materiali d'archivio attivati da ricerche transdisciplinari e memorie soggettive. Fonti ufficiali e monografiche collezionate negli archivi istituzionali incrociano testimonianze orali di lavoratori e le memorie degli archivi di storia industriale, delle raccolte di istituzioni culturali o personali. Il tentativo di ricostruire la storia delle relazioni fra Olivetti e le arti visive apparve immediatamente e paradossalmente complicato dall'ipervisibilità della sua storia culturale. La presenza di artisti negli uffici pubblicitari, nel mecenatismo e nella promozione culturale, o ancora nell'acquisto di opere d'arte sono ampiamente documentate nella storia aziendale olivetiana. Nel Viaggio in Italia del 1957 di Guido Piovene emerge in filigrana l'idea che, a causa dei suoi programmi estetici ed educativi rivolti ai lavoratori, Olivetti fosse una "fabbrica-opera d'arte" non solo per la qualità delle sue architetture o delle opere che ne arredavano i luoghi di lavoro, ma anche per la filosofia da "centro artistico" che stimolava la produzione culturale².

Nel giugno 1965, Italo Calvino, a quel punto collaboratore della casa editrice Einaudi, aveva caratterizzato gli anni Sessanta come il decennio in cui "ognuno dei numerosi letterati funzionari di Olivetti (...) ha scritto un romanzo in cui l'Olivetti diventava un'azienda misteriosa e allegorica³". In effetti, che i numerosi poeti, artisti e intellettuali impiegati nelle



fabbriche Olivetti scrivessero era a quel punto corollario tanto di una cultura aziendale ufficiale, elaborata nell'ambito delle politiche di comunicazione ed effetto del mecenatismo d'impresa, quanto della particolare atmosfera post-Bauhaus di fabbrica-opera d'arte che stimolava le proposte individuali dei quadri aziendali olivettiani. Nelle pieghe della storia olivettiana si trovano tuttavia tracce di una visione potenzialmente più estesa e meno elitista della produzione culturale, per esempio nella scelta di tradurre e pubblicare con Franco Fortini La condizione operaia di Simone Weil per le olivettiane Edizioni di Comunità⁴. Nel libro troviamo una lettera che la filosofa francese indirizza ai lavoratori della Renault nel 1936, che invita a collaborare alla rivista Entre Nous, per raccoglierne la testimonianza diretta, ma anche per stimolarne, olivettianamente "avant la lettre", la riflessione estetica.

La contestazione del murale Boogie Woogie di Renato Guttuso da parte degli operai della Olivetti di Scarmagno costituisce un secondo momento di apertura alla risposta estetica dei lavoratori. In una circolare interna dell'agosto, l'ingegnere Bruno Piazza lamentava la presenza "non giustificata" del "murale Boogie Woogie dell'artista Guttuso [sic]" nella sala mensa della fabbrica⁵. La lettera indirizzata a Renzo Zorzi, allora responsabile delle attività culturali della Olivetti, evocava i pericoli ai quali l'affresco monumentale sarebbe stato esposto per via della sua posizione a ridosso della porta del magazzino e del suo generale stato di abbandono: "Suggerisco che Lei [Zorzi] esamini la possibilità di collocare il quadro in qualche zona in cui abbia significato (ovviamente al di fuori di Scarmagno)". Perentorio, l'"ovviamente" dell'ingegner Piazza lasciava trasparire la percezione di una dissonanza fra l'affresco Boogie Woogie di Renato Guttuso e il contesto industriale delle fabbriche di Scarmagno. La lettera non chiariva se il giudizio fosse espressione di un gusto estetico personale o portavoce di un sentimento condiviso con altri collaboratori della Olivetti. Certamente, il fatto che nel 1979 l'affresco e la sua collocazione si considerassero privi di significato erano conseguenza della sospensione della "site-specificity" spaziale e storica del murale, concepito nel 1946 per lo show-room Olivetti romano di Via del Tritone⁷ e ricontestualizzato vent'anni più tardi a qualche chilometro da Ivrea.

Omaggio postbellico alle danze popolari della nuova classe operaia, il Boogie Woogie di Guttuso rappresentava un'incursione di realismo socialista nell'architettura razionalista concepita da Ugo Sissa nel 1943. Con una superficie di 8 x 8 m, l'affresco si articolava su due dei tre piani del negozio come una costola laterale. La massa di corpi in movimento era attraversata da una scala in metallo e pietra che collegava il magazzino interrato con lo spazio espositivo aperto sulla strada e il mezzanino dedicato ai corsi di dattilografia. La base dell'affresco appariva all'esterno come un collage di



gesti danzanti inquadrati da un reticolo di moduli cubici sui quali poggiava una fila di macchine per scrivere Studio 42. Il suono della strada e il ticchettio dei tasti durante i corsi di dattilografia avrebbero anch'essi contribuito a materializzare quello che il teorico dell'architettura Manfredo Tafuri definì il "surrealismo architettonico" del negozio Olivetti⁶.

Boogie Woogie era giunto a Scarmagno in data non precisata nel 1967, trasportato in autocarro da Roma dopo la chiusura del negozio di Via del Tritone in seguito a un incendio doloso. La collocazione del murale in una sala mensa industriale si iscriveva in continuità con la sperimentata via olivettiana al kunst-am-bau. Vi era poi chi, come la rivista Notizie di fabbrica dell'aprile 1967, era propenso a considerare che l'"ambiente di vita sociale" della mensa industriale ben poteva accogliere questo "documento di un'epoca" che raffigurava "una folla di uomini e di donne, pieni di colore, di movimento, di vita". Favorevole alla ricollocazione anche lo stesso Guttuso, che in una memoria del luglio 1967 ricordava l'incontro con "l'indimenticabile amico Adriano" per discutere la possibilità di decorare con un dipinto murale il negozio di via del Tritone. Inaugurato nel 1964, il complesso industriale di Scarmagno sorgeva a circa venti chilometri da Ivrea e si articolava come una struttura modulare di corpi di fabbrica che l'autostrada separava dal villaggio. A cambiare non era stata soltanto la nozione di architettura, ma lo stesso ambito di fabbrica come progetto culturale elaborato da Adriano Olivetti, al cui interno era maturata la commissione dell'affresco di Guttuso. Commissione profondamente simbolica se, come suggerisce Renzo Zorzi, Boogie Woogie era stata la sola commissione artistica "diretta" di Adriano Olivetti, forse su consiglio di Musatti o Bruno Zevi o Quaroni.

Lo spostamento del murale non fu quindi fatto puramente estetico e sociale, poiché avvenne sotto il segno di un ambiente di lavoro e politico, oltre che industriale e culturale, profondamente mutato. Il 28 giugno 1967 Il Tasto, pubblicava una lettera del "compagno" e pittore Renato Guttuso. Intitolata "Arte e operai", il messaggio rispondeva alla "sostanziale e inspiegabile ostilità" nei confronti dell'artista, legato agli operai "da convinzioni ideologiche e da trent'anni di fedele milizia rivoluzionaria". La lettera sottolineava che quell'impegno era da cercare nel senso che l'artista metteva nell'opera, poiché "la funzione dell'arte, anche in un'opera modesta come la mia, è sempre indiretta, l'arte non è 'consumata' solo da chi la commissiona, ma da tutti; soprattutto da coloro a cui è destinata nell'ispirazione dell'artista". Tornando sulle spese del dipinto, Guttuso precisava che l'affresco non era costato 80 milioni, come insinuato dall'organo di stampa della CISL, bensì 80000 lire; ma non per questo si sarebbero però dovuti negare i guanti agli operai che potevano contare sulla sua solidarietà.



Il redazionale che Il Tasto pubblica in risposta a Guttuso precisa che "nelle condizioni della nostra società, anche nelle aziende più avanzate come la Olivetti, la possibilità (per gli operai) di fruire dell'espressione artistica è molto limitata (...) poiché la società nega sia il livello di preparazione sia le condizioni oggettive necessarie per goderne effettivamente". È in quel contesto, argomentavano, che spesso, "contro la volontà dell'artista, il valore culturale scompare e resta quello esteriore pubblicitario". Se, come auspicavano le ultime righe de Il Tasto, Guttuso sarebbe rimasto al loro fianco nella battaglia per un'arte che non fosse "per i lavoratori" ma diventasse "un'arma della loro lotta" non è noto.



Note

- 1 – Nanni Balestrini, "Le avventure complete della signorina Richmond e Blackout", Roma: Derive Approdi, 2017.
- 2 – Guido Piovene, "Viaggio in Italia", Milano: Mondadori, 1957, p. 166.
- 3 – Giuseppe Lupo, "La letteratura al tempo di Adriano Olivetti", Roma: Edizioni di Comunità, p. 135.
- 4 – Simone Weil, "La condizione operaia", Milano: Edizioni di Comunità, 1952.
- 5 – Documento n. 73, 1979/08/24, Associazione Archivio Storico Olivetti, Ivrea.
- 6 – Manfredo Tafuri, "Storia dell'architettura italiana", 1944-85, Torino: Einaudi, 1986, p. 38.
- 7 – I giornali di fabbrica sono stati consultati all'Associazione Archivio Storico Olivetti, Ivrea.

